

SOBRE A REPRESENTAÇÃO DO INDIVÍDUO EM TRÊS TRABALHOS FOTOGRÁFICOS

NIAN PISSOLATI LOPES

RESUMO

Este artigo está inserido em uma temática geral: a representação do indivíduo na fotografia. Como o assunto é demasiado extenso, gostaria de retomar sucintamente alguns aspectos da constituição da fotografia como linguagem no século XIX e algumas de suas implicações na representação do sujeito retratado. A partir daí, meu objetivo é analisar o trabalho fotográfico que venho realizando com os carroceiros da Regional Leste de Belo Horizonte, desde 2010, por meio de uma comparação com dois trabalhos fotográficos contemporâneos – Antropologia da Face Gloriosa (1997), de Arthur Omar e Marcados (2009), de Claudia Andujar. Para isso, uso como ferramenta analítica os conceitos de rosto unívoco, corpo polívoco e devir-animal trabalhados por Deleuze e Guattari, e estendidos a outros autores, como David Le Breton e José Gil. Ainda que os trabalhos analisados partam de pressupostos, assuntos, objetivos e tratamentos formais bastante diversos, convergem ao entender a fotografia como articuladora de um encontro com o outro. Mais que isso, a fotografia e o ato fotográfico se apresentam como potência relacional – tanto de ação quanto de discurso sobre esse encontro.

PALAVRAS-CHAVE

Antropologia da imagem, fotografia, devir-animal.

Em 1826, Joseph Nièpce chegava ao que a história determinou como a primeira fotografia. Em uma câmara escura e com uma exposição de algumas horas ele conseguiu fixar a imagem da vista da janela de um quarto em uma placa de estanho embebido em líquido fotossensível. Paralelamente, Louis Daguerre fazia experiências com máquinas ópticas e pesquisas para fixação das imagens em suportes físicos. Ambos acabariam se associando. Estava inventada a fotografia.

Em 1895, em Paris, os irmãos Lumière faziam a primeira exibição pública de seu novo invento, o cinematógrafo: imagens em movimento de cidadãos e de cenas comuns no cotidiano parisiense. Surgia o cinema, que, ao contrário da previsão de seus inventores, difundiu-se rapidamente por todo o mundo¹.

Em 1898, partia a famosa expedição ao Estreito de Torres comandada por Alfred Haddon, junto de cientistas como W.H.Rivers. Dentre os objetos científicos de pesquisa daquela empreitada multidisciplinar estavam a câmara fotográfica e o cinematógrafo.

Alguns anos depois, já no século XX, em 1922, surgiam duas produções fundamentais. Com *Os Argonautas do Pacífico Ocidental*, Bronislaw Malinowski produz o livro que marcaria a moderna antropologia, em que institui a observação participante como metodologia etnográfica. Com *Nanook do Norte*, Robert Flaherty produz o que para muitos é considerado o primeiro documentário estruturado do cinema, inaugurando o gênero e lançando a base para vários desenvolvimentos posteriores da linguagem.

Nesse período de aproximadamente um século, o ocidente experienciava, assim, a era da reprodutibilidade técnica das imagens (BENJAMIN 1996a). A percepção e a construção da realidade sofriam profundas modificações em um mundo que tornara-se fragmentado e veloz, marcado pela presença progressiva de máquinas e dos grandes meios de produção e difusão daquelas imagens. Esse processo chegaria ao extremo com a experiência de duas grandes guerras em escala e poder nunca antes vistos. Surgiam as vanguardas artísticas, como o Cubismo e o Surrealismo, no início do século XX, que fariam de toda essa experiência matéria para criação. Também a ciência é profundamente marcada pelas novas linguagens e ferramentas, ainda que ao longo do século sua utilização

¹ Essa expansão foi tão rápida que no Brasil, por exemplo, entre 1896 e 1898, já aconteciam as primeiras exposições cinematográficas e filmagens no Rio de Janeiro, realizadas pelos irmãos italianos Paschoal e Afonso Segreto.

como tecnologia científica haveria de passar por polêmicas e debates acalorados².

Nesse período surgem, assim, dois campos derivados em grande medida do empreendimento racionalista de domínio da realidade e da humanidade: nasce a *antropologia* enquanto disciplina e a *linguagem das imagens técnicas* como ferramenta objetiva de captura dessa realidade e daqueles que dela participam.

A investigação científica propicia à empresa civilizadora dos Estados-nações europeus a certeza da existência de uma medida racional que explica a diversidade racial e cultural do mundo, a qual a expansão colonial explora, e mesmo justifica a legitimidade dessas formas de ação. O cinema e a fotografia garantem a esse mesmo movimento civilizador um caráter de objetividade ao materializar corpos e hábitos que se tornam assim passíveis de catalogação e classificação (Barbosa e Teodoro Da Cunha 2006: 13).

Como campos ainda em consolidação, os primeiros anos são marcados por discussões e experimentações de métodos, abordagens, linguagem e objetivo. Contudo, tanto o trabalho de campo quanto as imagens técnicas passam a relatar um mundo diverso daquele ocidental. Nesse sentido, as obras de Flaherty e Malinowski são emblemáticas, pois, como aponta Novaes, as coincidências não se dão apenas pelas datas de lançamento das obras, mas em método e objetivo de construção do discurso sobre o outro:

Os dois autores investem na tentativa de reconstrução da sociedade como totalidade articulada e integrada, dotada de sentido próprio. Para ambos, a história deveria emergir do próprio material de pesquisa e o importante era captar o chamado ponto de vista do nativo (Novaes 2005: 109).

Há de se lembrar ainda que a publicação de *Argonautas do Pacífico Ocidental* apresenta uma significativa produção fotográfica que ganha na obra um papel que vai além da mera ilustração. Ainda que as fotografias sejam apresentadas como apêndice, a maneira como a obra se constrói estabelece um jogo complexo de estruturação na relação e referências constantes entre texto-imagem, imagem-texto³.

2 Há de se notar, como aponta Clifford, que exatamente entre as décadas de 1920 e 1930 a etnografia e o surrealismo tem um contato singular e profícuo, que parte justamente de uma “orientação ou atitude em relação à ordem cultural”, baseada na fragmentação e justaposição de valores culturais como problema e circunstâncias contemporâneos. Esse encontro irá gerar questões fundamentais e que dissolvem fronteiras rígidas entre ciência e arte e os modos de apreensão/representação do real. “Diferentemente do exotismo do século XIX, que partia de uma ordem cultural mais ou menos confiante em busca de um frisson temporário, de uma experiência circunscrita do bizarro, o surrealismo moderno e a etnografia partiam de uma realidade profundamente questionada. Os outros agora apareciam como alternativas humanas sérias; o moderno relativismo cultural tornou-se possível. (...) As sociedades ‘primitivas’ do planeta estavam cada vez mais disponíveis como fontes estéticas, cosmológicas (...)” (CLIFFORD 2011: 124)

3 Sobre o papel da fotografia em *Argonautas do Pacífico Ocidental*, ver: SAMAIN 1995.

Nos primeiros anos de desenvolvimento da técnica fotográfica a necessidade de grande tempo de exposição para sensibilização do suporte fotográfico tornava difícil registrar pessoas. Mas, já por volta de 1840, havia sido criada toda a aparelhagem que permitia (não sem algum sofrimento físico) a pose prolongada do sujeito diante da câmera, o qual começava, assim, a viver a estranha experiência de se ver tornar-se objeto (Barthes 1984: 26).

O Renascimento havia criado o indivíduo e o retrato pintado já começara sua objetivação (Le Breton 2011), mas a fotografia complexificava esse processo e tomava definitivamente o retrato como seu território de ação⁴. O índice de real capturado e fixado em um suporte físico é o traço que inquestionavelmente dá testemunho da existência de um corpo e de um rosto, que representam a existência de um indivíduo. Para Barthes há um poder da fotografia inevitavelmente associado à morte, porque ela reproduz infinitamente, “ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá se repetir” (Barthes 1984: 13). Portanto, o indivíduo ocidental (ou que a ciência quer tornar ocidentalizável) começa a se relacionar com essa espécie de “particular absoluto”, a representação de um instante inimitável, fragmentado para sempre da experiência do tempo.

Além dos retratos pessoais, em pouco tempo são produzidas as fotografias de famílias (imagens geralmente construídas a partir da pose do grupo familiar disposto em um cômodo ou em um cenário característico do lar burguês), e começa a ser formado todo o vocabulário de poses, situações e ambientações a serem registrados⁵. Um misto de memória, culto, fetiche, curiosidade, preocupações estéticas e cientificismo perpassa essas imagens que agora podem ser capturadas do mundo real, retiradas do fluxo do tempo e transformadas em pequenas relíquias.

E não irá demorar para que a fotografia comece a ser utilizada para registrar o *outro*, também presente nas cidades. Assim, bem como a Antropologia começava a proceder frente aos povos distantes, verdadeiras tipologias e classificações eram criadas a partir da fotografia e de outras práticas para documentar, registrar e catalogar o criminoso, o louco, e toda sorte de indivíduos desajustados à sociedade européia. Com André Bertillon, enfim, a criminalística cria os primeiros sistemas de identificação: à imagem que fixava o indivíduo de frente e de perfil, era anexada uma série de dados antropomórficos, como a

4 Como aponta Benjamin (Benjamin 1996b: 97), mais que os pintores paisagistas, o advento da fotografia afetou diretamente os retratistas. Após duas décadas de sua invenção, quase todos os pintores de retratos em miniaturas transformaram-se em fotógrafos.

5 Como observa Benjamin, esta linguagem simbólica é criada no momento em que a “nova técnica” e a “ascensão burguesa” travam conhecimento uma da outra: “Essas imagens nasceram num espaço em que cada cliente via no fotógrafo, antes de tudo, um técnico da nova escola, e em que cada fotógrafo via no cliente o membro de uma classe ascendente, dotado de uma aura que se refugiava até nas dobras da sobrecasaca ou da gravata *lavalliere*” (Benjamin 1996b: 99).

medida do crânio e da face. Tudo isso em um cenário cientificamente neutro e frio (Senra 2009).

Portanto, como aponta Senra, cria-se de início uma distinção de representação imagética na metrópole. De um lado, nas fotografias de famílias e de indivíduos burgueses, ocorre um trabalho de encenação e ambientação, rico em detalhes, que além de representar o poder liga essas imagens a uma espécie de sentimentalidade burguesa - o aconchego do lar, a riqueza e a pompa dos detalhes, o poder patriarcal. Por outro lado, a imagem que irá se fazer do outro, do desajustado social, é construída através da “nudez social” (Senra 2009: 132), da busca pelo domínio da diferença, em um tratamento objetivo de catalogação e análises comparativas - mensuração do crânio, rostos cortados do corpo e retirados de qualquer contexto, colocados sobre um fundo neutro.

O outro-primitivo, por sua vez, será tratado da mesma forma científica, contudo, se faz necessária a ambientação⁶: é preciso fazer ver a floresta, as montanhas, as tribos, os deuses cultuados, suas vestimentas, enfim, detalhar a diferença⁷. Como ressalta Clifford (Clifford 2011: 18), as imagens tornam-se ainda um artifício importante para o discurso científico e ajudam a constituir a autoridade etnográfica: o texto é escrito sob a perspectiva de quem esteve lá, a fotografia é um testemunho inequívoco dessa presença.

Mas, independentemente dos contrastes de conteúdo e forma, o retrato opera na Europa do século XIX e primeiros anos do século XX um movimento importante na representação e autorrepresentação do ser humano. Como aponta Barthes, na foto-retrato há o cruzamento e a interferência de quatro imaginários distintos: “aquele que eu me julgo, aquele que eu gostaria que me julgassem, aquele que o fotógrafo me julga e aquele de que ele se serve para exibir sua arte” (Barthes 1984: 27).

Contudo, ainda que a fotografia guarde em si a complexidade desse “campo cerrado de forças” (Barthes 1984), ao mesmo tempo torna-se dispositivo para produção de uma identidade e em poucos anos o rosto e as digitais tornam-se os indícios da individualidade. Individualidade que está mais perto de um mapeamento e de uma tipologia de variações. Essa individualidade-não-particular tem na face sua configuração máxima - como apontam Deleuze e Guattari ela é a materialização da grade moderna historicamente construída.

6 Seguindo, nesse sentido, a tradição dos pintores e paisagistas à época das empreitadas europeias do além-mar no século XV, como, por exemplo, Eckhout e Debret (Barbosa e Teodoro da Cunha 2006: 10-11).

7 É notório que muitas das fotografias de E.S. Curtis eram realizadas a partir de interferências do fotógrafo, que chegava a recriar cenários e vestimentas no processo de documentação das diferentes etnias norte-americanas, em nome de um resgate de tradição perdida, entre os últimos anos do século XIX e as primeiras décadas do século XX.

Em *Mil Platôs*, Deleuze e Guattari argumentam que a *pragmática* é uma política da língua (Deleuze e Guattari 1995: 22). Assim, diferentemente do que quer uma linguística *paradigmática*, destituída da análise do campo social e abstrata, a unidade elementar da linguagem para os autores seria a *palavra de ordem*⁹. Mais que comunicação ou informação a linguagem seria a transmissão de tais palavras.

As palavras de ordem não remetem, então, somente aos comandos, mas a todos os atos que estão ligados aos enunciados por uma ‘obrigação social’. Não existe enunciado que não apresente esse vínculo, direta ou indiretamente. Uma pergunta, uma promessa, são palavras de ordem. A linguagem só pode ser definida pelo conjunto das palavras de ordem, pressupostos implícitos ou atos de fala que percorrem uma língua em um dado momento (Deleuze e Guattari 1995: 16).

Para os autores, essa relação existente entre o enunciado e o ato não é de identidade, mas de redundância. “A palavra de ordem é, em si mesma, redundância do ato e do enunciado” (Deleuze e Guattari 1995: 16). Se outros esquemas semióticos entendem a *redundância* como elemento necessário, mas limitativo, da comunicação máxima da informação, para Deleuze e Guattari, ela é o elemento primeiro da linguagem. Ao subordinar a informação e a comunicação à *redundância*, essa análise consequentemente conduz a enunciação individual ou o sujeito de enunciação a um grau mínimo de autonomia - a enunciação tem caráter social, e se constrói a partir de *palavras de ordem*, que se referenciam, por sua vez, a outras *palavras de ordem*, em um movimento sem fim. E essa relação entre enunciado e ato, que é imanente e redundante, confere à linguagem esse poder de *agenciamento*.

Essa redundância, por sua vez, pode se dar de duas formas: pela *frequência* e pela *ressonância*. A primeira relaciona-se à *significância* da informação, e a segunda, à *subjetividade* da comunicação. Contudo, são *significâncias* e *subjetivações* que dependem da dinâmica da linguagem em um *campo social*. E, justamente, esse agenciamento que funda a linguagem é um *agenciamento coletivo*. Dessa forma, a individuação do enunciado só ocorre quando o agenciamento coletivo e impessoal o exige.

Em sua *Introdução à Obra de Marcel Mauss*, Lévi-Strauss explica a importância

8 Nesta seção faço um exercício de aproximação a algumas ideias trabalhadas por Deleuze e Guattari que podem servir como ferramenta analítica neste trabalho.

9 Para Deleuze e Guattari, o fato de a semiótica significante ser apenas um dentre outros regimes de signos possíveis relativiza sua importância e ao mesmo tempo destaca o campo das ações. “Se denominamos semiologia a semiótica significante, a primeira é tão somente um regime de signos dentre outros, e não o mais importante. Por isso a necessidade de voltar a uma pragmática, na qual a linguagem nunca possui universalidade em si mesma, nem formalização suficiente, nem semiologia ou metalinguagem gerais” (Deleuze e Guattari 1995: 50).

da concepção da linguística estruturalista ao localizar o inconsciente como mediador entre mim e outrem. “O problema etnológico é (...) em última análise, um problema de comunicação” (Lévi-Strauss 2003: 29). Assim, Mauss e toda uma tradição antropológica que surgirá a partir de então, equacionam de maneira muito específica o inconsciente e o coletivo: “Na realidade, não se trata de traduzir em símbolos um dado extrínseco, mas de reduzir à sua natureza de sistema simbólico coisas que só escapam a ele para se incomunicabilizar. Como a linguagem, o social é uma realidade autônoma (a mesma, aliás); os símbolos são mais reais que aquilo que simbolizam, o significante precede e determina o significado” (Lévi-Strauss 2003:29). Da mesma forma, Deleuze e Guattari irão ressaltar que a linguagem institui o *regime significante*. Ou seja, sob essa semiótica¹⁰ que se constitui de signos que remetem a outros signos, há um centro no qual tais signos e todas as interpretações (máquinas de trazer novos significados) giram em círculo: o *significante*. E no Ocidente, esse significante, em torno do qual toda a cadeia da linguagem gira, encontra sua condensação máxima na *rostidade*: “Não somente a linguagem é sempre acompanhada por traços de rostidade, como o rosto cristaliza o conjunto das redundâncias, emite e recebe, libera e recaptura os signos significantes” (Deleuze e Guattari 1995: 66).

Se os dois eixos da *redundância* são a *significação* e *subjetivação*, o ocidente fabrica o rosto como o dispositivo desse cruzamento. Essa fabricação tem data de origem, é Cristo, o ano zero, é o Santo Sudário, o rosto do homem branco ocidental e seus dois buracos dos olhos.

Assim, *agenciamentos de poder determinados* tem a necessidade de um rosto. O que acontece nesse jogo duplo entre *significante* e *subjetividade* é o fim da polivocalidade do corpo, para o surgimento de uma *sobre-codificação* em rosto. O rosto torna-se, assim, a metáfora ideal, pois apresenta o projeto moderno condensado em um mapa. Ele constitui e é constituído por uma espécie de educação, de disciplina de códigos e apreensões do mundo e do ser humano a partir do recorte. É uma semiótica que tenta se proteger contra qualquer elemento que lhe é exterior, fazendo com que as expressões estejam sempre sob um mesmo grau de traduzibilidade. É dessa maneira que os primeiros desvios são justamente os raciais – o negro, o amarelo, que devem ser “cristianizados”. Como apontam os autores, a pretensão do racismo não é exclusão ou reconhecimento de uma alteridade; seu movimento é o de produzir “ondas excêntricas e retardadas” que tentam englobar e catalogar as variações de desvios em relação ao homem branco (Deleuze e Guattari 1996).

O rosto é, enfim, *close* desde seu nascimento, é superfície, não volume. E nesse sentido, é desprendimento do corpo. O rosto não é a cabeça; na realidade, Deleuze e

¹⁰ Como destacam Deleuze e Guattari, qualquer formalização de uma expressão – principalmente lingüística – é um regime de signos. E um regime de signos constitui uma semiótica (Deleuze e Guattari 1995: 61).

Guattari o consideram como processo: é uma individuação controlada, que pode tomar para si todas as partes do corpo. Objetos podem ser rostificados.

O lugar da polivocalidade, ou antes, de uma semiótica polívoca, é o corpo. Nesse mesmo caminho, David Le Breton aponta que o último corpo ocidental é anterior à modernidade, é o corpo carnavalesco medieval, que ainda não se lançara ao projeto de conhecimento renascentista. Esse corpo, bem como aqueles das chamadas sociedades tradicionais, está, assim, inserido em uma concepção holista, é um *continuum*, compartilha de substância com as outras coisas do mundo. Um corpo sempre provisório e transcendente, que não cabe em si, que se liga à coletividade.

E com o Renascimento inicia-se o projeto moderno que irá substituir a coletividade pela individualidade¹¹. Como dirá Le Breton, no século XV a pintura faz do retrato individual uma celebração pessoal que séculos mais tarde irá culminar na fotografia e nos documentos de identidade, “adornados” por uma foto. O homem separado da natureza, o rosto como invenção social:

A individuação pelo corpo se afinando aqui pela individuação pelo rosto: para compreender esse dado é preciso recordar que o rosto é a parte do corpo mais individualizada, a mais singularizada. O rosto é a cifra da pessoa. Donde seu uso social em uma sociedade na qual o indivíduo começa lentamente a se afirmar (Le Breton 2011: 65).

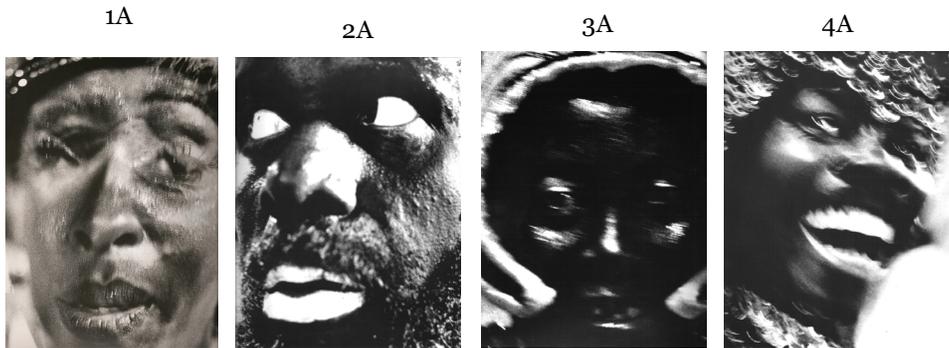
Mas, se a princípio as imagens técnicas instauram um movimento ideal para a fabricação dessa *rostidade* unívoca, elas mesmas parecem guardar em si a subversão desse empreendimento. Para o filósofo e estudioso da história da arte Nelson Brissac, ao congelar o rosto e tirá-lo do fluxo do real, a fotografia constrói-se no sentido de transcendência. O *close*, o recorte, o fragmento, que ampliam e destacam esse rosto, fixam-no e conferem uma potencialidade à matéria que até então não era possível em uma realidade espacial. Assim, ao se transformar nesse ícone que Deleuze e Guattari apontam como redutor, sufocante, o rosto, ao ser fotografado, também se transforma e torna-se ele próprio detentor de uma potencialidade epifânica.

São também Deleuze e Guattari que argumentam que a desrostização é a possibilidade que o ocidente tem para resistir ao regime da univocalidade *significante-subjetivação*. E, o mais importante, os autores não estão propondo uma volta ao corpo-primitivo ideal, não se trata de tentar se passar por *outro*: “Jamais poderemos refazer em nós uma cabeça e um corpo primitivos, uma cabeça humana, espiritual e sem rosto” (Deleuze e Guattari 1996: 54) - essa desrostização deve se dar pelo próprio rosto.

¹¹ Le Breton aponta que este é um movimento que se dá primeiramente na aristocracia; as camadas populares por muito tempo ainda se mantêm inseridas nesse contexto coletivo.

TRÊS EXPERIÊNCIAS CONTEMPORÂNEAS

A seguir serão analisados três trabalhos fotográficos que se inserem nessa problematização da *rostidade* e da criação e representação da individuação na imagem: *Antropologia da Face Gloriosa* (1997), de Arthur Omar, *Marcados* (2009), de Claudia Andujar e uma série fotográfica que produzi com os carroceiros do extremo leste de Belo Horizonte, entre 2011 e 2012.



1A, 2A, 3A, 4A: *Antropologia da Face Gloriosa*, de Arthur Omar. São Paulo: Cosac Naify, 1997.



1B, 2B, 3B, 4B: *Marcados*, de Claudia Andujar. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

1C



2C



3C



4C



1C, 2C, 3C, 4C, Nian Pissolati - Carroceiros. Belo Horizonte, 2012.

VIOLÊNCIA ESTÉTICA

Formado em Antropologia, Arthur Omar desenvolve seu trabalho principalmente no campo artístico, mais especificamente nas artes plásticas, fotografia, cinema e vídeo. Na biografia disponível em seu *site*¹², apresenta-se enquanto autor que transita entre campos variados.

A busca de Omar se dá no sentido de produzir uma “nova iconografia da realidade brasileira”. Assim, seu trabalho artístico-antropológico se desenvolve em meio a uma pesquisa intensa e experimental com a própria linguagem da imagem, com os meios e suportes técnicos. Seus trabalhos são reconhecidos por explorarem e multiplicarem tais linguagens, agindo em seus limites. O “êxtase estético” e a “violência sensorial” são

¹² Disponível em <<http://www.arthuomar.com.br/bio.html>>. Acessado em agosto de 2012.

temas recorrentes em sua obra e funcionam também como operadores conceituais. Para o autor, a estética é fonte e meio para pesquisa antropológica.

No livro *Antropologia da Face Gloriosa*, derivado de exposições realizadas nos anos 80 e 90, o autor apresenta 161 fotografias de rostos produzidas ao longo de 25 anos no carnaval carioca. A obra abre uma série de possibilidades e abstrações sobre o carnaval e sobre os brasileiros, a partir do *fragmento* enquanto *obra criativa* – aberta e incompleta - e *objeto* - rostos tirados de contextos e reenquadrados em um minucioso e aprofundado processo fotográfico.

IMAGEM-POLÍTICA

Claudia Andujar tem uma biografia extensa e complexa¹³. Inicialmente seu interesse maior foi a pintura, mas logo que chegou ao Brasil começou a fazer viagens pelo interior e por outros países da América do Sul, passando a ver a fotografia como possibilidade de encontro e diálogo com o outro:

Sim, essa viagens, bem como as fotos, refletiam meu interesse pela diversidade. Eu não tinha trabalhado na imprensa até então, e, assim, em vez de possuir caráter documental ou fotojornalístico, as imagens registravam sobretudo meu processo pessoal no conhecimento de outros povos: o aspecto humano; e também uma busca de mim mesma (Andujar 2005: 106).

A busca pelo encontro com outrem e consigo mesma irá marcar toda a sua obra, ganhando força e problemática específica na série de fotos que produz com os Yanomami nos anos 1970 e 1980¹⁴. Seu contato com essa etnia – que começa pela fotografia – se transforma em uma intensa luta política que irá culminar na criação da *Comissão pela Criação do Parque Yanomami – CCPY*¹⁵, notadamente voltada para a luta pelos direitos desse povo.

A série fotográfica que mais tarde iria compor o livro *Marcados* tem origem em um contexto político específico. Em meados da década de 1970, o Milagre Brasileiro e

13 Nascida na Hungria (1931), Andujar mudou-se para os Estados Unidos aos 15 anos, para viver com um tio, depois de a família paterna ser assassinada nos campos de concentração nazistas. Em 1955, sua mãe, que havia emigrado para o Brasil, a convidou para uma visita. Desde então, passou a morar no país, ganhando, nos anos 70, a nacionalidade brasileira (Andujar 2005: 103).

14 Em entrevista concedida em 2010, Andujar estima que tenha produzido, no mínimo, 30 mil fotografias com os Yanomami (Boni 2010: 265).

15 Andujar foi uma das fundadoras da CCPY e foi sua coordenadora de 1979 a 2000 (Andujar 2005: 120-121).

o discurso do progresso prometiam transformar a Amazônia e o norte do país, dando início ao desastroso processo de abertura de estradas na região. Junto com elas vieram os brancos e a garimpagem em território Yanomami. Uma série de doenças começava, assim, a dizimar os índios¹⁶. Nesse contexto, a fotógrafa, junto de dois médicos, Rubens Brando e Francisco Pascaluchio, iniciaram um trabalho de assistência àquele povo. Além da vacinação e do acompanhamento médico, o grupo realizava o registro desses índios, que eram fotografados e tinham suas imagens anexadas a uma ficha com informações como idade, nome e estado de saúde. Esse trabalho posteriormente se tornou o *Relatório Yanomami 1982 – Situação de contato e saúde*, documento exaustivo que foi inserido à luta pela demarcação da Terra Indígena Yanomami, conquistada no início da década de 90. Quase trinta anos depois da produção dessas imagens, em 2008, as fotografias ganharam novas significações quando transpostas para uma exposição e, posteriormente, para um livro ambos homônimos: *Marcados*¹⁷.

IMAGEM - IDENTIDADE

Entre 2011 e 2012 desenvolvi uma série de ensaios fotográficos com carroceiros da região leste de Belo Horizonte, durante minha pesquisa de mestrado no Programa de Pós-Graduação em Antropologia, na UFMG. Meu contato com os carroceiros iniciou-se em 2010, no bairro São Geraldo, em Belo Horizonte, quando coordenei uma oficina de fotografia e artes gráficas na região. Meu interesse de relacionamento e pesquisa se deu, a princípio, devido à complexa relação que eu percebia entre o grupo e a cidade – o ofício, historicamente presente em Belo Horizonte, ainda que inserido numa lógica urbana¹⁸, ocupa um lugar cada vez mais marginalizado. Estima-se que há hoje cerca de 14 mil carroceiros em atividade na cidade. Naturalmente, meu convívio e conversa com o grupo me conduziu para uma problemática específica, qual seja, a relação entre homem e animal, que perpassa toda a experiência urbana do carroceiro, bem como suas relações dentro e fora do grupo.

Minha pesquisa se utiliza da fotografia como método de relacionamento e como ferramenta de registro e apreensão desse encontro. Assim, desde os primeiros contatos, minha relação com os carroceiros se deu também a partir da produção de imagens. E não demorou

16 A fotógrafa faz um relato detalhado da situação vivida nesse período (Andujar 2009: 144).

17 Esse livro é composto também por uma análise crítica das fotografias, realizada pela pesquisadora Stella Senra. Ao longo do artigo retomo algumas de suas proposições.

18 Segundo dados da Escola de Veterinária da UFMG, em 2004, os carroceiros foram responsáveis pelo transporte e destino de 68% das 2 mil toneladas de entulhos gerados diariamente na construção civil (Rezende 2004).

muito para que a minha presença com a câmera, retratando o dia-a-dia dessas pessoas, funcionasse muitas vezes como articuladora de situações e problematizações. Assim, se em um primeiro momento minha autonomia sobre a produção das fotografias era mais ou menos estável, rapidamente essa condição foi modificada, de modo que foram criadas situações em que as linhas de proposição inverteram-se e fui conduzido pelos carroceiros e seus próprios interesses. A direção que considero mais significativa foi a demanda de produção de um tipo de imagem específica em que os homens aparecem junto a seus animais. A finalidade dessas fotografias é servir como ferramentas de auxílio para resgate de animais perdidos ou roubados, situação muito comum na rotina desses trabalhadores. Criamos, assim, imagens em que a aliança homem-cavalo materializava-se no papel fotográfico, que a partir de então os homens começaram a carregar na carteira.

Essa série é composta por 20 fotografias que realizei entre 2011 e 2012. Até o momento, já produzi mais de 2.500 imagens em que tento abranger diferentes aspectos da realidade do carroceiro em Belo Horizonte. Contudo, considero que essa pequena série que fui convocado por eles a realizar é significativa para discutir não só a problemática de sua condição, mas também porque insere-se na discussão que o texto vem desenvolvendo.

TEMPORALIDADES E INTENÇÕES FOTOGRÁFICAS

É evidente as diferenças de objeto, metodologia, tratamento e discurso nesses trabalhos. O primeiro contraste se refere aos próprios sujeitos fotografados. Omar vai de encontro ao folião carnavalesco carioca, indivíduo deslocado de sua posição cotidiana, imerso nessa massa de corpos (experiência coletiva próxima a do carnaval medieval, descrito por Le Breton), descolado do tempo ordinário. É um sujeito ritualístico, cuja transcendência que carrega no próprio corpo é condensada por Omar em fotografias que enquadram exclusivamente o rosto. Andujar se relaciona com o *outro* clássico da antropologia, o índio, em um momento crítico, em que o contato com os brancos causava uma série de problemas aos Yanomami. Em um primeiro momento, a fotografia é um registro documental e funcional realizado entre as décadas de 1970 e 1980, em uma tentativa de fazer existir essas pessoas e mantê-las vivas, em contraposição à postura do Estado que ora as ignorava, ora promovia um encontro desastroso e precário. Enfim, os carroceiros que fotografo compartilham uma experiência muito particular em que o vínculo com o animal perpassa várias dimensões de sua vida, de suas redes de relação e ações. Essa aliança projeta um outro corpo na cidade, que assume um ritmo e uma presença diversos dos do corpo urbano, costumeiramente individualizado e mecanizado.

Apesar da diversidade, há entre as obras uma semelhança fundamental para construção de seus discursos. Os trabalhos são desenvolvidos a partir de uma grande

distância – temporal ou de intenção – em relação ao momento de produção das fotografias¹⁹. Cada empreendimento fotográfico, a princípio, não foi produzido para a sua posterior objetivação nos referidos livros, exposições e publicações. Como já ressaltado, Andujar tinha uma preocupação política e pragmática de produção de um material de registro. Por sua vez, Omar parte de uma prática e de uma obsessão pela fotografia e pelo êxtase. Ao longo de vários anos, o fotógrafo cria esse acervo enorme de rostos carnavalescos, sem um motivo prático, sem um objetivo final. Até então, ele nem sequer tinha positivado suas fotografias, que eram guardadas enquanto negativos (Omar 2003).

O reencontro de Omar e Andujar com suas obras, após tantos anos, irá desencadear um discurso sobre esse encontro passado que produz no presente novas significações. A complexidade do encontro e várias facetas dessa empreitada, até então submersas, surgem como uma nova possibilidade de fazer falar essas imagens. Nesse sentido, se ambos os fotógrafos passam a fazer um trabalho de reconstituição de memória, ao deslocar as imagens de seu contexto inicial e transformá-las em novas obras, eles propõem uma nova maneira de estar diante do outro. Movimento antropológico interessante, na medida em que o primeiro encontro se transforma conforme a própria narrativa e de acordo com o tempo. Assim, o antropólogo vê o outro ao longo de sua própria história biográfica, o que faz com que a interação inicial – por si só transformadora – seja transformada quando acessada novamente, ao longo dos percursos individuais de cada autor. Como a própria Andujar irá aludir, essa é uma experiência próxima à do *bricoleur* (Lévi-Strauss 1989):

Meu trabalho ainda não encontrou sua forma definitiva, que creio que não existe. Como os mitos, adapta-se, incorpora novas imagens e toma novas formas, passa pela transcodificação (das imagens) para se atualizar, em uma bricolagem virtual infinita (Andujar 2005: 169).

Portanto, essas fotografias se transformam quando inseridas no contexto expositivo e enquanto livro fotográfico, e dessa maneira, o que seria um documento detalhado de registro dos Yanomami e um arquivo-fetiche de imagens do carnaval, ganha novas dimensões antropológicas e artísticas.

No caso das fotografias produzidas junto aos carroceiros, ainda que a distância temporal seja mínima, o deslocamento se dá no próprio ato de constituí-las enquanto

19 Refiro-me às exposições e à publicação dos livros, no caso de Omar e Andujar. As obras dos dois fotógrafos foram concebidas aproximadamente 25 anos após a produção das imagens. As fotografias de Andujar foram realizadas entre 1981 e 1983, e a exposição *Marcados* foi exibida pela primeira vez em 2006. A primeira edição do livro *Marcados* é de 2009. As fotografias de Omar foram realizadas ao longo de 25 anos, a partir da década de 70. A primeira exposição de *Antropologia da Face Gloriosa* data da década de 80, e a segunda de 1994, mas a exposição na 28ª *Bienal de São Paulo* e seu posterior desmembramento para reflexões formatadas em livro se deram entre 1997 e 1998. O livro *Antropologia da Face Gloriosa* foi impresso em 1997, já *O zen e a arte gloriosa da fotografia*, livro em que analisa mais demoradamente esse trabalho, é de 2003.

série fotográfica, já que a intenção primeira das imagens foi a de servir como uma espécie de documento, ou antes, como uma ferramenta que facilite a busca de seus animais perdidos ou roubados. Assim como em *Marcados*, de Andujar, as fotografias foram construídas, portanto, com um objetivo específico.

O que as torna mais significativas, ao meu ver, é que a maiorias dessas fotografias foi realizada em um momento em que a prefeitura e a UFMG²⁰ realizavam a *marcação* dos animais e o *cadastro* municipal de alguns carroceiros ainda não registrados. Portanto, a princípio, os documentos de comprovação e identificação dos animais e dos carroceiros estavam já sendo feitos. Mas, significativamente, minha presença com a câmera desencadeou a construção de uma autorrepresentação não oficial.

Assim, de alguma maneira, tais fotografias guardam uma diferença metodológica em relação às de Omar e Andujar, por percorrerem um sentido inverso de condução. O encontro, aqui, gerou uma proposição dos próprios carroceiros, que passaram a agenciar a produção de imagens. Portanto, ao reuni-las e classificá-las em uma série e analisá-las como autorrepresentação dos carroceiros, crio também uma distância de seu contexto inicial.

A DURAÇÃO TEMPORAL NA FOTOGRAFIA DO ENCONTRO

A dimensão antropológica dos três trabalhos parece residir naquilo que as imagens deixam transparecer da relação construída com os sujeitos retratados. Os resultados que chegam até o observador são produto desse encontro de subjetividades que se interferem e criam algo novo.

Tanto Andujar quanto Omar reconhecem o encontro e a maneira como ele irá se desenvolver no ato fotográfico enquanto potência em suas imagens. Andujar vê seu próprio processo de formação enquanto fotógrafa diretamente relacionado àquele povo. Omar também vê no ato fotográfico a possibilidade de *afetar e ser afetado*. Ao contrário do *voyerismo* muitas vezes associado ao ofício, para Omar, o ato fotográfico está inserido em um movimento de perspectivas, mais aberto e complexo:

Fotografar não é olhar o mundo através de um buraco de fechadura. Na rua, na praça, no campo aberto, não existem buracos de fechadura; eu quase nunca estou fotografando secretamente. De alguma forma eu estou interagindo, estou interferindo. Na verdade, o fotógrafo é um exibicionista... Fotografar é uma troca, você vê e é visto. Tomar consciência visual de uma coisa é uma forma de sentir-se visto por ela,

20 Em 1997, a Prefeitura de Belo Horizonte, em parceira com a UFMG, criou o Programa Carroceiros, legitimando o ofício no município. O Programa surgiu com a proposta de atuação em três frentes: social, veterinária e técnica.

uma modificação que ocorre no corpo do sujeito por devolução do objeto do olhar que lhe foi enviado (Omar 2003: 13).

Essa observação pode ser lida à luz de Deleuze e Guattari, para quem os *afectos* são devires²¹. O ato fotográfico apreendido por essa perspectiva se constrói na medida em que aqueles que dele participam se afetam. O que Omar busca é mesmo uma forma de ação efêmera advinda desse encontro, lampejos de compartilhamentos entre fotógrafo e fotografado que irão alterar ambos. Antropologia da transformação. Assim, a imagem que será formada depende de ambos, e mais do que isso, a imagem é produto de um devir que se dá a ver na imagem mesma, porque criado no (e pelo) ato fotográfico.

Se a ligação com os sujeitos, no caso de Andujar, é construída ao longo de vinte anos de convivência e trabalho intenso na região, a de Omar se dá em encontros furtivos, no calor de uma festa de carnaval. É um apanhado enorme de rostos anônimos na multidão. Para Omar, essa conexão, essa possibilidade de encontro, não tem a ver com o tempo de relação, mas com a potência do encontro.

A diferença no modo como cada um se relaciona com o tempo pode ser observada na própria estrutura das imagens. As fotos de Andujar são sóbrias, nítidas e cruas. Atrás das pessoas fotografadas, apresenta-se um fundo minimamente detalhado. A floresta, as casas e outras possibilidades de caracterização e ambientação são deixadas de lado. O que as fotografias dão a ver são pessoas donas de rostos complexos e ambíguos, que guardam em si os traços da alteridade²². Muitas vezes, com o olhar diretamente direcionado para a lente, posam para a objetiva. Mesmo quando não há pose construída, ainda assim há relacionamento direto entre corpo e câmera, uma presença e um movimento que se instauram na imagem mesmo quando o corpo não se mostra por inteiro. Ao mesmo tempo, o olho na altura da lente, devolve e questiona o olhar daquele que observa. A câmera é fixa e dura, mas os olhares são mais fortes que essa fixidez. A disparidade de posição inicial entre fotógrafo-fotografado é abalada por esses olhares – às vezes devolvendo a dureza do olhar mecânico, às vezes tímidos, às vezes amedrontados ou fugidios – e por esses corpos, mesmo quando invisíveis, presentes. Ao contrário da pretensa fixidez implícita ao princípio fotográfico, o que se vê é a falha em fixar.

São, por isso, fotografias a princípio silenciosas, que se transformam conforme o tempo que se dedique a sua observação. Para que sejam encontradas, o observador deve

21 Por esse viés, tanto fotógrafo como fotografado são agenciadores de potências, e compõem esse movimento de afetação descrito pelos autores: “A cada relação de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, que agrupa uma infinidade de partes, corresponde um grau de potência. Às relações que compõem um indivíduo, que o decompõem ou o modificam, correspondem intensidade que o afetam, aumentando ou diminuindo sua potência de agir, vindo das partes exteriores ou de suas próprias partes. Os afectos são devires.” (Deleuze e Guattari 1997: 42)

22 Senra (2009) faz uma análise detalhada e instigante de como se constrói a “ausência de rosto” nesses retratos.

desaprender o olhar maquínico e viciado das imagens em série do mundo contemporâneo e estabelecer um outro contato, de permanência e duração.

Já as fotografias de Omar se realizam no sentido contrário. Parece não haver tempo para a pose e mesmo quando ela ocorre, é produzida em uma velocidade vertiginosa. As pessoas são tomadas de assalto, é a ênfase do instante inimitável (característica primeira da fotografia, como quer Barthes (1984)). O conhecimento que o encontro com o *outro* pode trazer a Omar está localizado em um lugar tal que o olhar puro e a consciência não alcançam:

O êxtase, na teoria da *Antropologia da Face Gloriosa*, é um fio condutor básico. Acredito que todos nós estejamos atravessando estados gloriosos, o tempo todo, em algum lugar secreto do nosso psiquismo. Somos figuras mágicas, míticas. Mesmo na pessoa mais elementar do planeta, o potencial humano de transcendência está lá. Mas quando acontece, é numa velocidade tão vertiginosa que as malhas da consciência não conseguem capturar. Elas são muito largas. Não conseguem apreender a partícula: é um ponto mínimo que atravessa qualquer rede. Um peixe infinitesimal, portanto, impossível de ser pescado. (Omar 2003: 8)

Daí o poder da fotografia, que deixa de ser um simples artifício para se tornar a única possibilidade de encontro neste trabalho. Como Benjamin (1996b), o autor vê na fotografia a possibilidade de revelar aspectos da realidade impossíveis de serem registrados por olhos nus. E tais imagens são marcadas por texturas, borrões, são desfocadas, granuladas. A maioria dos rostos que figuram em suas imagens estão em movimento. O real é explicitamente transfigurado pela lente em ângulos e movimentos diversos, para buscar algo até então invisível.

Já as fotografias que faço com carroceiros e animais parecem ser duplamente marcadas pelo tempo. Há um tempo que se relaciona à pose, para o homem descer de seu animal e se arranjar da maneira que considera mais adequada. A câmera revela um plano aberto, em que os corpos inserem-se no ambiente rotineiro: o chão de terra batida dos *bota-fora* ou de um curral urbano. Todas as imagens são construídas a partir de uma breve interrupção em seu fluxo de trabalho e chamam atenção por sua diferença em relação à dinâmica urbana. Se os carroceiros estão imersos cotidianamente na corrente de carros e sinais de trânsito, as imagens parecem respeitar uma outra temporalidade, que também lhes é própria.

Mas ainda que essa visão panorâmica apresente uma homogeneidade de assunto e de ambientação, o conjunto homem-animal faz mostrar várias possibilidades de interação entre os corpos, que remetem a experiências vividas cotidianamente. E, nesse sentido, as imagens se relacionam com um outro tempo, constituído por diferentes durações desse bloco-corpo. Na fotografia 1C homem e cavalo fundem-se e quase não há traços de distinção. A sombra no chão, nítida e marcante, é indício de um único corpo. O último

resquíio de humanidade *unívoca* é um rosto pequeno, envolto pela sombra. Mais do que criar um traço de *rostidade*, a imagem explicita a simbiose que a torna algo distante de um documento de identidade. Se identidade for, não é certo a quem pertence. O corpo-cavalo-homem desmancha essa categorização exata e transcende a catalogação proposta pela municipalidade. Mais do que propriedade de um sobre o outro, a imagem retém o agenciamento duplo de corpos, que tem sua potência e existência nessa articulação.

Na imagem 2C o carroceiro tensiona o bloco quase desfazendo-o, numa luta por certa imponência em cima do animal. É um confronto de corpos, uma luta do corpo humano, fisicamente mais fraco, que tenta subjugar o corpo do animal, que, no entanto, permanece denso e enorme. Ao mesmo tempo essa é a única imagem da série em que homem e cavalo apontam para uma mesma direção, compartilham uma unidade que questiona o observador, e que domina quase que completamente o espaço fotográfico. Esta é, de certo modo, a imagem mais agressiva e mais frágil da série, a que corre mais perigo de ter o bloco-corpo desfeito. Os olhos que miram a lente são fortes e ameaçam se tornar o único índice de relação com o observador. Mas a mesma violência surge também como uma variante da união de corpos que furam a imagem e questionam a separação.

Assim, cada uma das imagens, a seu modo, revela uma espécie de *potência-centauro* latente nessa relação. As fotos apresentam um corpo dinâmico, constituído de duas forças que ora divergem, ora parecem formar um grande amálgama. Mais que essa simples dicotomia, as fotografias deixam transparecer um processo constante de linhas de humanidade e animalidade que se cruzam – remetem a esse devir-animal, anunciado por Deleuze e Guattari, que no dia a dia é vivido em certas situações pelos carroceiros. Ao invés do estabelecimento categórico do registro em documento, as imagens fazem ver a realidade situacional entre dois corpos, que fazem desse encontro possibilidade de ação.

Portanto, a temporalidade da imagem-paisagem, necessária para visualização do corpo-composto por completo, é perpassada por uma tensão que reside nesse “objeto” mesmo e em sua complexidade. A cada novo olhar surge uma nova forma, que não é humana, nem animal, é esse bloco conjunto, que revela um jogo de massas e agenciamentos, um corpo *continuum* em que o rosto já não tem sentido, sendo sua dimensão e força muito reduzidas. Um corpo presente na metrópole, revelado justamente no momento em que os carroceiros e seus animais estão sendo identificados pela municipalidade – o carroceiro com sua carteira-documento; o animal, que tem na pele, a identificação permanentemente marcada por nitrogênio líquido. Como destaca Senra, “(...) a marca sobre o corpo se prestou, ao longo da história, ao controle das populações por um poder dominante. *Ela foi e continua sendo usada todas as vezes que os corpos são objetivados pelo poder.*” (Senra 2009: 128) [grifo nosso]

Se na marcação não há relação, mas identificação e objetivação, surge uma autorrepresentação que opera em outros sentidos, que aponta para variadas durações, alianças e tensões que marcam homem e cavalo (ver Fotografia 3C e 4C).

É de se notar que desde a Revolução Industrial a relação homem-animal foi profundamente alterada, principalmente na metrópole²³. A partir daí, os vários tipos de relacionamentos²⁴ foram gradualmente marginalizados, extintos ou relegados a espaços específicos, quando não a outras temporalidades, tratando certas interações como anacrônicas. Portanto, as imagens produzidas com os carroceiros fazem ver esse corpo marginalizado, que, se observado à luz dos modernos (Latour 1994), é um corpo pré-Revolução Industrial. Por esse ponto de vista, não há mesmo espaço para o rosto nessas imagens, porque elas não operam pela individuação, mas pelo coletivo²⁵.

Pode-se, portanto, resumir a *duração e a presença do rosto* nesses três trabalhos da seguinte maneira:

- *Antropologia da Face Gloriosa* é exclusivamente construída por rostos em planos fechados. A duração do instante inimitável condensado na imagem que, antes de ser um rosto, guarda em si o instante da transcendência de um corpo.

- As fotografias de *Marcados* são construídas por planos um pouco mais abertos, que associam esse rosto ao corpo (que está prestes a ser dilacerado na realidade do encontro entre brancos e Yanomami). A cabeça é reterritorializada ao corpo humano que lhe movimenta e complexifica.

- Se nos dois trabalhos a “subversão da *rostidade*” acontece por um trabalho produzido com o próprio rosto, na série fotográfica com os carroceiros a presença da face perde intensidade (inclusive, em certos momentos, torna-se invisível, sob a sombra de um chapéu). O plano aberto privilegia os corpos, em detrimento do rosto. Assim, sua

23 Em *What is an Animal?*, livro multidisciplinar organizado por Tim Ingold, Richard Tapper aponta que, diferentemente de uma lógica de antropomorfização do animal característica das sociedades pós-Revolução Industrial, há um outro tipo de relação que camponeses e pastores mantêm com animais e que aqui pode ser relacionada aos carroceiros. E, é claro, esse tipo de relação tende a uma marginalização cada vez maior de tais indivíduos: “In a society which offers little experience of what animals are ‘really’ like, they become stylized or idealized humans: hence the role of pets, zoos, and animal toys, the prevalence of animals in children’s stories, and the universal success of both animal cartoons and wildlife documentaries. At the same time animal metaphors of ‘bestiality’ proliferate, focusing particularly on ‘vermin’, but also on factory-farmed livestock, with special emphasis on the pig (...). The animals of the mind remain with us, while real animals have become marginalized. As Berger (...) points out, “the marginalisation of animals is today being followed by the marginalisation and disposal of the only class who, throughout history, has remained familiar with animals and maintained the wisdom which accompanies that familiarity.” He means peasant farmers, but I would add pastoralists” (Tapper 1994: 55)

24 No mesmo livro organizado por Ingold, o artigo de Thomas Sebeok trata a relação ser humano-animal nas perspectivas tanto semiótica como biológica e aponta algumas possíveis interações constituídas em variadas situações culturais e históricas: (a) man as predator; (b) man as prey; (c) man as partner; (d) sport and entertainment; (e) parasitism; (f) conspecificity; (g) insentience; (h) taming; (i) training. (Sebeok 1994: 68 - 71)

25 É significativo que as imagens aqui funcionem como dispositivos que acionam movimento contrário à catalogação e objetivação efetuada pelo poder, e tomam uma dimensão política, que é própria do devir-animal: “Há toda uma política dos devires-animais, como uma política das feitiçarias: esta política se elabora em agenciamentos que não são nem os da família, nem os da religião, nem os do Estado. Eles exprimiriam antes grupos minoritários, ou oprimidos, ou proibidos, ou revoltados, ou sempre na borda das instituições reconhecidas, mais secretos ainda por serem extrínsecos, em suma anômicos. Se o devir-animal toma a forma da Tentação, e de monstros suscitados na imaginação pelo demônio, é por acompanhar-se, em suas origens como em sua empreitada, por uma ruptura com as instituições centrais, estabelecidas ou que buscam se estabelecer.” (Deleuze e Guattari 1997: 30)

potência vem da relação corporal entre ser humano e animal.

O LIMITE DO EU NO OUTRO: MONSTROS

Portanto, tais imagens fotográficas, ao contrário da estática óbvia, revelam movimentos, buscam ação e não estratificação.

De um lado, Omar busca a transcendência, um devir infinitesimal guardado nos seres humanos, possível de ser alcançado pela fotografia (devir transcendente). Para isso, o fotógrafo se vale de diversos recursos. Ele irá interferir nos negativos, nos elementos plásticos e pictóricos das fotos. Irá cortar, reenquadrar, ampliar a imagem, até conseguir achar o fundamental, o instante da transcendência guardado em um rosto-paisagem. Para isso, ele não irá poupar esse rosto, que muitas vezes torna-se mesmo inumano, (potência anunciada por Deleuze e Guattari), monstruoso, irreconhecível.

Como afirma José Gil:

O que faz do monstro um “atrator” (da imaginação)? O fato de se situar numa fronteira indecisa entre a humanidade e a não-humanidade. Melhor: o nascimento monstruoso mostraria como potencialmente a humanidade do homem, configurada no corpo normal, contém o germe da sua inumanidade... A fronteira para além da qual se desintegra a nossa identidade humana está traçada dentro de nós, e não sabemos onde (Gil 2000: 176).

Para Gil, o monstro é a “desfiguração última do Mesmo no outro” (Gil 2000: 174). É por isso que ao longo da história as diferentes formas com que o outro é retratado tendem ao monstruoso. É o perigoso limite interno da humanidade – não ser animal, nem deus.

Omar, em seu trabalho, encontra na monstruosidade do outro o caminho para a transcendência que é comum aos seres humanos. A monstruosidade guarda aqui a potencialidade de *devir-animal*. Se resta aos seres humanos alcançar a inumanidade para uma *transcendência*, rumo a polivocalidade, parece que é por esse caminho que Omar a constrói: do rosto recortado, interferido, amplificado, em um limite tal de quase perda das feições humanas. Portanto, o monstro não é um perigo latente, mas uma possibilidade transcendentemente humana. Omar inverte a fórmula constatada por Deleuze e Guattari e *corporaliza* o rosto, livrando-o da *rostidade*. Seus rostos fugazes e transfigurados fazem pressentir a coletividade, o não particionado do mundo.

Com Andujar o caminho parece ser o oposto. A busca em suas fotografias é pela humanidade imanente, contra qualquer idealização e anterior à visão do selvagem enquanto sujeito-ritualístico. Daí a sobriedade, o tempo, o rosto na altura do observador,

para mostrar a *diferença* como traço fundador de um compartilhamento de *humanidade*.

E, claro, um ponto latente em *Marcados* é a ambiguidade desse trabalho. Os Yanonami são um povo que guarda em sua cosmologia uma relação complexa e profunda com o *traço*, com o *rastro*. Não só seus nomes não devem ser pronunciados socialmente, como tudo aquilo que diz respeito a uma pessoa deve ser apagado quando da sua morte. Assim, lutar por este direito à humanidade é inseri-lo na grade ocidental, enquadrá-lo na fotografia, com um número de identificação (que substitui o nome) e uma ficha preenchida com uma série de informações. Agir em nome de sua sobrevivência, de seus direitos, é requerer uma delimitação de área exclusiva para seu povo, mesmo sendo este um povo nômade. Assim, as atuações, mesmo quando bem intencionadas, podem estar próximas do paradoxo – a ambiguidade nasce no próprio encontro entre brancos e índios (Senra 2009).

Se as fotografias de Omar apresentam rostos sorridentes, em estados de êxtases, em pura forma ritual, Andujar mostra rostos sérios, que encaram a câmera, ou que se desviam dela. No trabalho da fotógrafa nenhuma imagem é confortável, nenhuma imagem é resolvida. A foto está aberta a esse ciclo de repulsa e convite, que faz aproximar e afastar. Mais que afirmações, as imagens carregam indagações sobre este movimento primeiro da antropologia, o de ir em direção ao outro.

A questão da monstruosidade também está presente no ato fotográfico de Andujar, mas opera por mecanismos igualmente ambíguos. Ela tenta tirar do outro a faceta marcada de monstro, aos moldes do que o Ocidente tradicionalmente faz com a diferença (Gil 2010), e tenta devolver aos índios sua humanidade. Mas faz tudo isso a partir de uma ação, a princípio, desumana: a catalogação de indivíduos por números. Os rostos adquirem uma legenda, um código de identificação, registro de traços. Como a própria fotógrafa afirma, seu trabalho remete diretamente à experiência que teve aos 14 anos na Europa nazista, que nos campos de concentração identificava os judeus por números – os quais perdiam, assim, a condição de humanos, transformando-se em monstros a serem dizimados. Mas, com os Yanomami, as placas numéricas tentam fazer justamente o contrário. Elas querem manter a vida de seres humanos até então desumanizados pelo próprio Estado. São mais de 80 fotografias em série, de rostos numerados, em uma busca de transformação desse monstro em ser humano. Como aponta Senra, essa obra é construída sob a presença e ação do trauma (Senra 2009: 129-132). Portanto, a repetição em série desses rostos faz insurgir o real. A pretensa redundância na sequência de fotos é, antes, um disparador para desvelar a alteridade. Desnudar o monstro, pela repetição, para chegar ao humano.

Se os termos *imanência-transcendência* são dois extremos de uma linha, que parece ser uma chave para compreender as obras de Omar e Andujar, o trabalho com os carroceiros poderia ser um vértice que estaria entre ambos. O triângulo assim formado poderia ser entendido como três possibilidades de complexificação da *rostidade*. Todas

vão ou querem ir de encontro ao *devenir-animal*.

No caso dos carroceiros a criação desse corpo-contínuo se dá nos momentos em que a animalidade-imanente do cavalo e a humanidade-imanente do homem tornam-se outra coisa – é a experiência do *devenir-animal* na metrópole, transcendente e real:

Os devires-animais não são sonhos nem fantasmas. Eles são perfeitamente reais. Mas de qual realidade se trata? Pois se o *devenir animal* não consiste em se fazer de animal ou imitá-lo é evidente também que o homem não se torna “realmente” animal, como tampouco o animal se torna “realmente” outra coisa. O *devenir* não produz outra coisa senão ele próprio. É uma falsa alternativa que nos faz dizer: ou imitamos, ou somos. O que é real é o próprio *devenir*, o bloco de *devenir*, e não os termos supostamente fixos pelos quais passaria aquele que se torna. O *devenir* pode e deve ser qualificado como *devenir-animal* sem ter um termo que seria o animal que se tornou. O *devenir-animal* do homem é real, sem que seja real o animal que ele se torna; e, simultaneamente, o *devenir-outro* do animal é real sem que esse outro seja real. (Deleuze e Guattari 1997: 18)

Em sua rotina diária, a aliança se dá de diferentes formas e variadas intensidades. A fotografia aqui é a busca desse momento materializado em imagem. O corpo homem-animal (e a prótese carroça) guarda uma série de agências e movimentos possíveis, que surgem de maneiras diversas ao longo da vida. Para que o carroceiro seja carroceiro, ele necessita desse corpo-composto, que se conjuga conforme a situação, a começar pelo próprio deslocamento e presença de ambos na cidade²⁶. Portanto, também aqui há a monstruosidade – metáfora que funciona não para determinar o homem, mas para revelar esse bloco-corpo, contínuo e dinâmico, distante do ideário moderno.

Dessa maneira, se o monstro é um operador conceitual, que serve para sublevar uma humanidade (alteridade polívoca e complexa), parece que os trabalhos fotográficos utilizam-no de maneiras distintas para questionar o lugar do homem²⁷. Assim, a monstruosidade passa a ser *devenir-humano* (que nos trabalhos surge via *inumanidade* polívoca). É ele quem traz, num mundo de imagens gastas, aquilo que escapa a uma modernidade totalizante. O rosto transfigurado, o rosto catalogado e o corpo-composto – todos monstruosos – fazem emergir o humano.

26 Foge à proposta deste artigo detalhar tais momentos. Cito apenas dois, a título de exemplo: Em uma subida, invariavelmente, o homem desce da carroça, e ao lado do animal, grita e corre durante toda a elevação ao seu lado. A força e o impulso necessários para a empreitada só são possíveis nessa circunstância. Outro exemplo é a transformação mútua que acontece em dias de festa, cavalgada e provas de montaria: ouvi relatos e presenciei situações em que a nomeação dos animais era alterada e, junto de seus donos, eles passaram a ter atitudes bem diversas daquela vivida na rotina, sendo o conjunto animal-homem-trabalho transformado em animal-homem-festa.

27 O termo como distinção de gênero aqui é proposital: “ (...) não há *devenir-homem*, porque o homem é a entidade molar por excelência, enquanto que os devires são moleculares. A função de rostitude mostrou-nos de que forma o homem constituía a maioria ou, antes, o padrão que a condicionava: branco, macho, adulto, “razoável”, etc., em suma o europeu médio qualquer, o sujeito de enunciação.” (Deleuze e Guattari 1997: 89)

As fotos de Omar trazem figuras fantásticas, deuses, paisagens, mas isso tudo é do homem, é a busca por uma transcendência que reside nele, produzida por ele, que é ele. Andujar trabalha com estigmas que fazem do ser humano um *outro*-monstro: o índio e o eco do holocausto. Recoloca-os em uma discussão política, artística, antropológica, sendo o próprio livro um dispositivo de acesso à humanidade, por meio de rostos que saltam à máquina, à técnica e a ultrapassam. A fotografia com os carroceiros e seus animais, por sua vez, é a tentativa de imprimir o compartilhamento monstruoso, negado há séculos. Todas essas imagens são construídas *pela fotografia*, que é, assim, instrumento fundamental de operação e de encontro com uma alteridade. Nesse sentido, o artigo termina com um trecho do texto do curador Paulo Herkenhoff, para uma exposição de fotógrafos brasileiros contemporâneos, da qual Andujar participou na década de 90, e na qual certamente Omar poderia estar incluído:

...mesmo possuindo uma história rica, a própria fotografia brasileira permanece sem ser conhecida, como uma fala que foi esmagada por seus fins pragmáticos e pelo antigo *status* das artes tradicionais. O que rege a seleção [da exposição] é, finalmente, a idéia de uma fotografia orientada por um *etos* próprio. (...) Não se deseja aqui uma obra fotográfica simplesmente construída sobre o bom registro das situações do drama social, da violência ou da riqueza visual do país. *Há uma tensão entre a situação do real e a linguagem, que se deixa afetar. Se a linguagem integra o real, também se deixa moldar por ele, numa reação ativa. Assim é que o que seria um modelo fotográfico não é um expropriado pelo fotógrafo. Antes, vive o processo de construção do sujeito no impasse social* (...) (Andujar 2005: 232) [grifo nosso].

- ANDUJAR, Claudia. 2005. *A Vulnerabilidade do Ser*. São Paulo: CosacNaify.
- _____. 2009. *Marcados*. São Paulo: CosacNaify.
- BARBOSA, Andréa. & CUNHA, Edgar Teodoro da E. 2006. *Antropologia e Imagem*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- BARTHES, Roland. 1984. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.
- BENJAMIN, Walter. 1996a. “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”. In: *Walter Benjamin. Magia e Técnica. Arte e Política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, pp. 165-196
- _____. 1996b. “Pequena história da fotografia”. In: *Walter Benjamin. Magia e Técnica. Arte e Política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, pp. 91-107
- BONI, Paulo César. 2010. “De passado turbulento a ativista com causa”. *Discursos Fotográficos*. 6 (9): 249-273.
- CLIFFORD, James. 2011 “Sobre a autoridade etnográfica”. In: J.R.S. Gonçalves (org.). *A Experiência Etnográfica – Antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: Editora URFJ, pp. 17-58
- BRISSAC, Nelson. 2004. “Retratos – o rosto e a paisagem”. In: Nelson Brissac. *Paisagens Urbanas*. São Paulo: SENAC, pp. 54-93
- DELEUZE, Gilles. & GUATTARI, Félix. 1995. *Mil Platôs - capitalismo e esquizofrenia*, vol. 2. Rio de Janeiro: Editora 34.
- _____. 1996. *Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia*, vol. 3. Rio de Janeiro: Editora 34.
- _____. 1997. *Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia*, vol. 4. Rio de Janeiro: Editora 34.
- GIL, José. 2000. “Metafenomenologia da monstruosidade: o devir-monstro”. In: Tomaz Tadeu da Silva (org.). *Pedagogia dos Monstros – Os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, pp. 165-184.
- HERKENHOFF, Paulo. 2005. “A espessura da luz – fotografia brasileira contemporânea”. In: Claudia Andujar (org.). *A Vulnerabilidade do Ser*. São Paulo: Cosac Naify, pp. 228- 237
- INGOLD, Tim. 1999. “Humanidade e animalidade”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 10(28): 39-53.
- _____. 1994. “Introduction”. In: T. Ingold (org.). *What is an Animal?* Londres: Routledge, pp. 1-16.
- LATOURE, Bruno. 1994. *Jamais Fomos Modernos: ensaio de antropologia simétrica*. Rio de Janeiro: 34.

- LE BRETON, David. 2011. *Antropologia do Corpo e Modernidade*. Petrópolis: Ed. Vozes.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. 2003. “Introdução à obra de Marcel Mauss”. In: *Marcel Mauss. Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, pp. 11-46.
- _____. 1989. *O Pensamento Selvagem*. Campinas: Papirus.
- NOVAES, Sílvia Caiuby. 2005. “O uso da imagem em antropologia”. In: E. Samain (org.). *O Fotográfico*. São Paulo: Editora Hucitec / Editora Senac São Paulo, pp. 107-114
- OMAR, Arthur. 1997. *Antropologia da Face Gloriosa*. São Paulo: Cosac Naify.
- _____. 2003. *O Zen e a Arte Gloriosa da Fotografia*. São Paulo: Cosac Naify.
- REZENDE, Heloisa H. C. 2004. *Perfil sócio-econômico dos carroceiros de Belo Horizonte entre 1998 e 2003*. Belo Horizonte: Dissertação de Mestrado em Veterinária, Escola de Veterinária, UFMG.
- SAMAIN, Etienne. 1995. “Ver’ e ‘Dizer’ na Tradição Etnográfica: Bronislaw Malinowski e a fotografia”. *Horizontes Antropológicos*, 1(2): 23-60.
- SEBEOK, Thomas A. 1994 “‘Animal’ in biological and semiotic perspective”. In: T. Ingold (org.). *What is an Animal?*. Londres: Routledge, pp. 63-76.
- SENRA, Stella. 2009. “O último círculo”. In: Cláudia Andujar. *Marcados*. São Paulo, Cosac Naify, pp. 126-142.
- TAPPER, Richard L. 1994. “Animality, humanity, morality, society”. In: T. Ingold (org.). *What is an Animal?*. Londres: Routledge, pp. 47-62.

ON THE REPRESENTATION OF THE INDIVIDUAL IN THREE PHOTOGRAPHIC WORKS

ABSTRACT

This paper is part of a larger theme: the representation of the individual in the photography. As the subject is too wide, I would like to briefly resume some aspects of the constitution of the photography as a language in the 19th century and some of its implications on the representation of the subject pictured. From there my aim is to analyze my own photographic work that I have been doing, since 2010, with the horses carters from the East region of Belo Horizonte, through a comparative analysis with two contemporary photographic works – *Antropologia da Face Gloriosa* (1997), by Arthur Omar and *Marcados* (2009), by Claudia Andujar. For this, I use as an analytical tool the concepts of univocal face, polivocal body and becoming-animal discussed by Deleuze and Guattari, that extend to other authors such as David Le Breton and José Gil. Even if these works analyzed depart from very different assumptions, issues, aims and formal treatments, they converge to understand the picture as an articulator of an encounter with the other. More than that, the photography and the photographic act present itself as a relational potency – not only of action, but also of a discourse about this encounter.

KEYWORDS

Anthropology of Image, photography, becoming-animal.

SOBRE O AUTOR

NIAN PISSOLATI LOPES

Nian Pissolati Lopes é mestre em Antropologia Social pela Universidade Federal de Minas Gerais. Entre 2010 e 2013 realizou pesquisa com os carroceiros do extremo leste de Belo Horizonte, apresentada na dissertação “HOMEMCAVALO – uma etnografia dos carroceiros de Belo Horizonte”. Tem experiência na área de Antropologia da Imagem e do Som.

Contato: nianpl@gmail.com